



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Recepción crítica de bandas sonoras en revistas especializadas

Autor/es

DANIEL LLORET ANDREO

Director/es

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2018-19



Recepción crítica de bandas sonoras en revistas especializadas, de DANIEL LLORET ANDREO

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2019

© Universidad de La Rioja, 2019

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

Recepción crítica de bandas sonoras en revistas especializadas.

Autor

Daniel Lloret Andreo

Tutora: Teresa Cascudo García-Villaraco

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2018/ 2019

INDICE

1. Introducción
2. Recepción crítica de bandas sonoras en revistas especializadas:
aproximación descriptiva
3. Relación entre las revistas analizadas y las bandas sonoras.
Ritmo
Scherzo
Melómano
4. Estudio de la crítica de bandas sonoras en revistas especializadas.
5. Conclusiones

Bibliografía

Anexos

Resumen:

La música de cine ha sido, desde las primeras proyecciones, un elemento base para la popularización de lo que hoy conocemos como “el séptimo arte”. La evolución de este género ha sido desde su inicio objeto de estudio de las publicaciones musicales. Desde las primeras proyecciones en los cines, hasta los recientes lanzamientos en formato CD o en plataformas de *streaming*, las bandas sonoras han sido analizadas y tratadas en las revistas especializadas desde diferentes enfoques y atendiendo a diversos criterios periodísticos. Este trabajo recopila por una parte todas las referencias a música de cine editadas en las revistas *Ritmo*, *Scherzo* y *Melómano* en todos sus números, tanto en lo referente a noticias, conciertos o reportajes, como en lo referente a críticas de música de cine. Por otra parte, y usando estas publicaciones como base, se realizará un estudio de la evolución de la crítica de música de cine, atendiendo a factores como la terminología utilizada, el nivel de análisis realizado, o los estilos predominantes en los textos extraídos.

Abstract:

Film music has been, since the first projections, a basic element for the popularization of what we now know as "the seventh art". The evolution of this genre has been the subject of study of musical publications since its inception. From the first screenings in theaters, to recent releases in CD format or on streaming platforms, soundtracks have been analyzed and treated in specialized journals from different approaches and attending to various journalistic criteria. This work compiles on the one hand all the references to movie music published in all the numbers of *Ritmo*, *Scherzo* and *Melómano* in terms of news, concerts or reports, as well as in the case of film music critics. On the other hand, and using these publications as a basis, a study of the evolution of film music criticism will be carried out, depending on factors such as the terminology used, the level of analysis performed, or the predominant styles in the extracted texts.

1. Introducción

Los inicios en la relación entre la música y el cine vienen dados prácticamente desde los comienzos del propio cine. Sin embargo, el deseo de los cineastas de acompañar las imágenes de sus películas con una música que tuviera relación con lo que ocurría en las pantallas pasó por diversas fases antes de llegar al punto de sincronización que conocemos en la actualidad.¹

No existe una razón única por la que se eligiera a la música como principal acompañante de las películas en las primeras proyecciones realizadas. Tapar el ruido del proyector, tranquilizar a los espectadores en un ambiente nuevo y oscuro, crear una continuidad en la historia relatada en el film, mantener ocupado el oído, u ocultar los ruidos que pudiera haber en las salas son las principales causas por las que comenzó a utilizarse el acompañamiento musical. Además, como afirma Gilles Mouëlic², la música desempeña un rol esencial a la hora de percibir las imágenes mudas; el espectador siente de manera mucho más cercana las sombras que son proyectadas en la pantalla y les imprime una dimensión temporal, muy distinto al abstracto paso del tiempo que ofrecen las imágenes mudas.

Desde los primeros años del cine, los intentos de sincronización y acompañamiento entre música e imágenes se basaron en buscar piezas que, de alguna manera, pudieran resaltar las acciones que ocurrían en pantalla. Estas intervenciones musicales eran realizadas en directo por músicos que iban desde un pianista solista a una gran orquesta, pasando por el órgano Wurlitzer³. Pronto comenzaron a aparecer en los carteles y los programas de mano el pianista o agrupación que acompañaría a la película que se iba a proyectar⁴.

La utilización de diversos pasajes musicales acompañando diferentes situaciones en las múltiples películas proyectadas creó un canon de conducta del músico con respecto a la imagen. Así, una misma secuencia musical podía utilizarse en diferentes películas a modo de cliché. Este canon quedó establecido de una manera mucho más rotunda con el lanzamiento en 1909 por parte de la

¹ Mervyn Cooke: *A history of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008) p. 1.

² Gilles Mouëlic: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 2011), p. 5.

³ Michel Chion: *La música en el cine* (Barcelona: Paidón, 1997), p. 43.

⁴ Gilles Mouëlic: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 2011), p. 4.

productora de Edison de *Incidental music for Edison Pictures*, un catálogo en el que se asociaban una o varias melodías del repertorio clásico con diferentes emociones o acciones. Sin embargo, muchos directores de orquesta preferían componer sus pequeños fragmentos musicales para acompañar las películas que se ofrecían en sus salas de proyección.

El acompañamiento musical de los cortometrajes durante las dos décadas iniciales del siglo XX fue solventado con relativa facilidad gracias a los catálogos, pianistas y directores de orquesta, pero en los largometrajes el problema era más complicado de resolver. Los grandes compositores del momento rechazaban participar en estos trabajos debido a la baja rentabilidad que suponía. El coste de trabajo y tiempo que había que invertir para una tarea que finalmente supondría un número muy limitado, cuando no único, de proyecciones no era un estímulo suficiente para los creadores. Existen excepciones como puede ser *L'Assassinat du duc de Guise* (1908), considerada como la primera película con una banda sonora realizada para el film por un compositor de cierto renombre: Camille Sant-Saëns.⁵

La conciencia y la necesidad de crear una perfecta sincronización entre la música y los hechos ocurridos en la pantalla se convirtió en un gran estímulo para los diferentes compositores e investigadores, multiplicando los experimentos mecánicos para ello. Esto creó una fuerte tensión entre los defensores de la música en vivo y los partidarios de la utilización de aparatos electrónicos diseñados para reproducir música pregrabada. Sin embargo, el éxito del *vitaphone* (reproductor de discos con amplificación eléctrica sincronizados con el proyector) en 1926, y el triunfo de *El cantor de jazz* un año después, supuso la imposición de la música mecánica dentro de lo que conocemos como cine sonoro⁶. Los músicos tuvieron que abandonar los cines en dos direcciones: unirse a orquestas de estudio donde se grababan estas bandas sonoras, o a la cola del paro.

Las grabaciones en estudio si que fueron un estímulo suficiente para que muchos compositores de música culta llevaran el sinfonismo orquestal al cine. Esta música sinfónica se convertiría en un sello de las grandes producciones hollywoodienses, especialmente a partir de la película *King Kong* (1933), de

⁵ Gilles Mouëllic: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 2011, p. 10.

⁶ Gilles Mouëllic: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 2011, p. 15.

Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, musicalizada por Max Steiner. Sin embargo, no solo de sinfonismo ha vivido el cine. Su historia está habitada por multitud de géneros musicales como la canción popular, el jazz, rock, pop, disco o rap, además de géneros más ligados tanto a la música culta como la música contemporánea. De hecho, no es extraño en una misma película que los compositores ensayen mezclas entre música culta y popular.

A partir de los años cincuenta, entró en juego un factor fundamental en la distribución y popularización de las bandas sonoras. Las ventas de discos pasaron a jugar un papel determinante en la elección musical de los cineastas⁷. Una melodía atractiva y pegadiza puede contribuir a la promoción de la película, y por esta razón la música se convirtió en un elemento fundamental de la estrategia comercial de cara a vender un producto que en muchas ocasiones no se preocupa demasiado por las cuestiones estéticas de la música cinematográfica. De esta manera, los directores intentaron en muchas ocasiones elegir un tema que pueda convertirse en una manera rápida y eficaz de identificar y promocionar el film.

La prensa musical ha ido adaptando su enfoque de cara a la crítica de música de cine, desde el rechazo absoluto por lo que supuso que una película trajera consigo una música pregrabada y por ello fueran innecesarios los músicos de sala de cine, hasta llegar a dedicarle secciones independientes dentro de las publicaciones. Este trabajo se propone mostrar esa evolución del tratamiento de este género en la prensa musical española a través de las revistas *Ritmo*, *Melómano*, y *Scherzo*, publicaciones que actualmente siguen en activo y que pueden dar una amplia visión acerca del objeto de estudio que se trata.

Para abordar nuestro objeto de estudio, hemos utilizado como fuentes primarias todos los ejemplares de las revistas *Ritmo*, *Scherzo* y *Melómano* publicados desde su inicio hasta los números de diciembre de 2018. De esta manera, analizaremos a través de la prensa musical la evolución en el tratamiento a este género en España prácticamente desde su nacimiento hasta la actualidad. Aunque han existido a lo largo del siglo XX más revistas musicales, hemos restringido la documentación de la que se nutrirá este trabajo por dos razones: 1)

⁷ Gilles Mouëllic: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 2011, p. 37.

la disponibilidad de todos los ejemplares, ya sea a través de archivos PDF o en bibliotecas, y 2) los diferentes enfoques que se dan en las publicaciones dan una visión más completa del tratamiento de las bandas sonoras.

Lo que este trabajo pretende es por una parte, hacer un recuento de datos, para poder conocer cuántas han sido las referencias a la música de cine que ha habido a lo largo de la historia en las diferentes publicaciones anteriormente mencionadas. De esta manera, se mostrará cuantas películas o grabaciones se han analizado teniendo como punto de referencia la música que aparezca en ellas, o los diferentes reportajes que analicen cualquier faceta de este género musical. Por otra parte, se estudiarán las críticas de las bandas sonoras aparecidas en las publicaciones para intentar establecer hasta qué grado de análisis consiguen llegar estos textos. De esta manera, se establecerá un estilo periodístico en cada una de las revistas en lo concerniente a la música de cine que se analizará en el presente trabajo

2. Recepción crítica de bandas sonoras en revistas especializadas: aproximación descriptiva.

El vaciado de artículos publicados en *Ritmo*, *Scherzo* y *Melómano* que hacen referencia a las bandas sonoras, ya sea crítica de una de ellas o referencia a algún tema con relación a este género, entre 1929 (año de nacimiento de *Ritmo*) y diciembre de 2018 nos ha dado como resultado un corpus de mil trescientos treinta y dos artículos, divididos en dos grandes apartados: críticas de bandas sonoras y referencias a música de cine.

Revista	Crítica	Referencias
<i>Ritmo</i>	236	265
<i>Scherzo</i>	84	107
<i>Melómano</i>	450	190

Tabla 1: Recuento de artículos recopilados

Dentro del apartado Crítica de la tabla, hemos incluido todos los artículos y columnas que hagan un análisis en mayor o menor profundidad de la banda sonora de una película, o de lanzamientos similares como pueden ser recopilatorios de diferente temática con el nexo común de las bandas sonoras (Shostakovich: Música para películas Vol.1¹). Por otra parte, en el apartado Referencias hemos incluido todos los artículos que, si bien no son una crítica a una banda sonora, sí que tienen algún tipo de relación con el cine y la música, como artículos sobre un compositor concreto como John Barry², o reportajes con un enfoque diferente a lo que comúnmente conocemos como crítica discográfica como *La edad de plata. Música de cine de los últimos veinticinco años*³.

Como podemos comprobar en la siguiente tabla, han sido numerosos los redactores que en algún momento han reseñado algún lanzamiento de bandas sonoras. Sin embargo, pueden verse dos tendencias claramente diferenciadas. De

¹ Santiago Martín Bermúdez: "Shostakovich: Música para películas, Vol. I: Fragmentos de la música para la trilogía de Maxim, op. 50^a. Música de El hombre con pistola op. 52, de Una muchacha sola op. 26 y de Rey Lear op. 137", *Scherzo*, n° 174 (04/2003), p. 101.

² Rut Martínez: "John Barry (1933-2001), in memoriam", *Melómano*, n° 71 (03/2011), p. 22.

³ José Antonio Ruiz Rojo: "La edad de plata. Música de cine de los últimos veinticinco años", *Ritmo*, n° 762 (04/2003), pp. 6-10.

una parte, encontramos como las revistas *Scherzo* y *Melómano* concentran un gran número de lanzamientos en unos pocos columnistas. Especialmente reseñable es el caso de Antonio Pardo Larrosa que hasta el momento ha realizado prácticamente el 30% de todas las reseñas de música de cine de *Melómano*. Esto se debe en gran medida a que esta revista contiene una sección dedicada a este género y coordinada los últimos cinco años por este autor, dando además un enfoque mucho más especializado. Caso parecido ocurre en *Scherzo*, donde la aparición de una sección también dedicada a las bandas sonoras en marzo de 2017 provocó una concentración de las críticas en un número pequeño de redactores.

Por el contrario, *Ritmo* es la única revista que, si bien durante una década tuvo una sección dedicada al cine, hasta el momento no ha tenido propiamente un apartado dedicado a la música de cine. Esto provocó en parte que los mismos autores que realizan críticas de otros géneros musicales también escriban sobre música de cine, existiendo una dispersión en el número de autores que hablan sobre bandas sonoras, además de una aparente falta de especialización.

<i>Scherzo (84)</i>	Gomis Gavilán, Manuel (1) Hontañón, Leopoldo (1) Martín Bermúdez, Santiago (13) Martínez Miura, Enrique (5) Matamoro, Blas (2) Ordoñez, Miguel, Ángel (24) Ortega, Rafael (1) Pascual, Josep (1) Ramos, Francisco (1) Rodríguez Cerdán, David (25) Suñen, Luis (7) Vaquero Williams, Claire (2)
<i>Melómano (450)</i>	Imaz, Isabel (30) Llade, Martín (6) Martín de Sagarminaga, Joaquín (1) Martínez, Rut (58) Oviedo, Nicolás (21) Pardo Larrosa, Antonio (145) Relova Quinteiro, Roberto(3) [Sin firma] (186)

Ritmo (236)	Barrón, R.G. (1) Bautista Carrascosa, Guillermo (1) Berberana, Juan (2) Cortés Santamarta, David (1) Escudero Musolas, Antonio (2) Ferrando, Ángel Luís (1) Gallego, Blanca (1) García, José Antonio (2) García Martínez, José María (2) Gavino Segundo, Rafael (1) González Espinosa, Rufino (4) González Mira, Pedro (20) Herrero, Santiago (1) de Juan Vidales, Luis Enrique (1) K (1) López, José Miguel (3) Mallavibarrena, Raúl (29) Marín, Jerónimo (7) Moreno, Juan Carlos (1) Olite, Juan Carlos (1) Pascual, Josep (1) Pérez Arteaga, José Luis (1) Pérez Chamorro, Gonzalo (1) Poveda Jabonero, Rafael-Juan (1) Quirós. Lucas (1) Ruíz Rojo, José Antonio (20) Ruíz Silva, Carlos (1) Trujillo Sevilla, Jesús (1) Vega Toscano, Ana María (31) Codax, Martín (1) [Sin firma] (1)
--------------------	---

Tabla 2: Recuento de firmas recopiladas

3. Relación entre las revistas analizadas y las bandas sonoras.

Ritmo

La revista *Ritmo*, la más antigua de las que se publican actualmente en España, muestra a través de sus años la historia de la evolución y repercusión de la música de cine. Por sus páginas han pasado numerosas firmas que han dejado sus reseñas, reportajes e incluso en sus comienzos, críticas a la llegada de la música grabada al cine y sus consecuencias para los músicos del momento.

Ritmo nació en noviembre de 1929, y casi al instante se convirtió en la publicación de referencia de los melómanos españoles. Durante sus comienzos el ritmo de publicación fue de carácter quincenal, con un pequeño lapso desde diciembre de 1932 a octubre de 1933 que se lanzó de manera mensual. El número 132 correspondiente a julio de 1936 fue el último publicado antes de que la guerra civil obligara a suspender su emisión. *Ritmo* volvió al mercado en abril de 1940 con una periodicidad de 10 números por año (descansando los meses de febrero/marzo y agosto) hasta llegar a 1982, cuando la revista aumentó a 11 números por año, manteniéndose con esta periodicidad hasta la actualidad.

El fundador y director de la revista fue D. Rogelio del Villar. Hasta la actualidad, los directores que han pasado por la publicación han sido:

Rogelio del Villar (noviembre 1929 – julio 1936)

Nemesio Otaño (abril 1940 – febrero 1943)

Fernando Rodríguez del Río (abril 1943 – mayo 1976)

Antonio Rodríguez Moreno (junio 1976 – marzo 2010)

Fernando Rodríguez Polo (abril 2010 – actualidad)

La música de cine hace su aparición en *Ritmo* desde el mismo número uno, con un reportaje sobre Maurice Chevalier y con un pequeño apartado llamado Discos y “Cine” anunciando que:

En estas secciones de la revista RITMO daremos cuenta de los discos que impresionen y publiquen las casas nacionales y extranjeras dedicadas a esta interesante industria artístico-mecánica.

También daremos cuenta de las películas sonoras que se estrenen en Madrid y de los programas a ellas referentes¹

Sin embargo, la animadversión que mostró la revista también desde sus comienzos a la música mecánica y a la sustitución de orquestas por reproductores mecánicos en bares y cines conllevó que rápidamente la industria cinematográfica sufriera los ataques de la publicación. No será hasta el número 63 correspondiente a diciembre de 1932 cuando se publique un artículo² del director ruso Alexis Granowsky hablando de manera positiva del cine sonoro. Seguidamente, Adolfo Salazar presentará una serie de artículos entre noviembre de 1933 y diciembre de 1934 que suponen la aceptación por parte de la publicación del cine sonoro como un nuevo entretenimiento que no volverá a ser atacado por *Ritmo*.

Una vez concluida la guerra civil, *Ritmo* regresó a los quioscos con la polémica de la música y el cine completamente superada. El número 197 correspondiente a junio de 1946 publicará lo que se considera la primera crítica sobre una banda sonora, en concreto de la película de la factoría Walt Disney *Fantasia*³. Anteriormente, se publicaron entrevistas y artículos sobre diferentes temas relacionados con la música de cine.

En octubre de 1947 comenzó a publicarse de manera regular la sección Cine y Música, que se mantuvo en la publicación hasta julio de 1955, con una pequeña aparición en el número 292 de enero de 1958. El firmante de esta sección es Antonio de la Calle hasta el número 222 de septiembre de 1949, en el que la sección “pasa a manos” de Antonio de la Calle Jr.⁴ Esta sección fue utilizada para publicar reportajes, noticias del celuloide y críticas de películas, pero no para hablar de bandas sonoras en concreto.

¹ Redacción: “Discos y cine sonoro”, *Ritmo*, nº 001 (11/1929) p.15.

² Alexis Granowsky: “El cine sonoro como nueva forma de este”, *Ritmo*, nº 063 (12/1932), p. 13

³ R. G. Barrón: “Fantasía”, *Ritmo* nº 197 (06/1946), pp. 4-5.

⁴ En el X Simposio *La creación musical en la banda sonora*, celebrado en Granada entre los días 5 y 7 de julio de 2017, el doctor D. Joaquín López González, profesor de la Universidad de Granada, realizó una comunicación sobre la sección *Música y cine* en *Ritmo* en la cual aseguraba no haber encontrado información alguna sobre Antonio de la Calle y/o Antonio de la Calle Jr, y dejando entrever basándose en la estructura y estilo de la sección que incluso pudieran ser la misma persona.

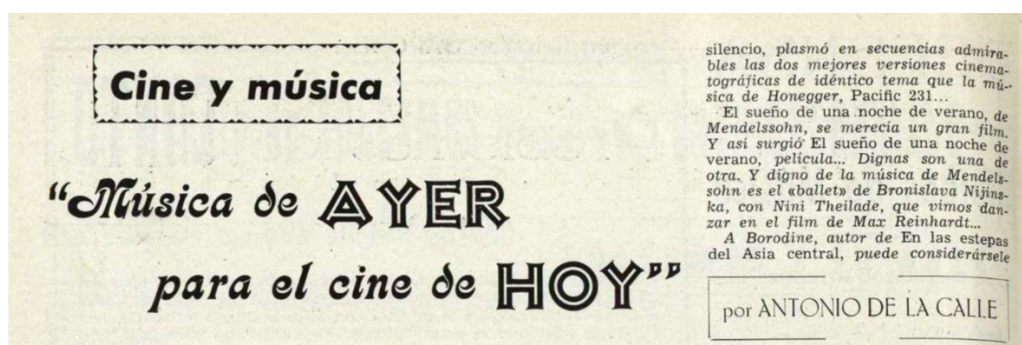


Ilustración 2: Ritmo n° 216 (11/1948), p. 8



Ilustración 3: Ritmo n° 226 (02/1950) p. 10

No fue hasta el número 371 de marzo de 1967 cuando veamos en *Ritmo* la segunda crítica a una banda sonora, en concreto a las películas *El rey en Londres* y *Amor a la española*⁵. Será a partir de este punto, y de manera muy esporádica (apenas 25 reseñas desde 1967 hasta 1987) cuando la revista publique críticas de bandas sonoras cinematográficas. En ese mismo periodo, si que aparecerán diversas noticias relacionadas con el mundo del cine, combinadas entre las secciones de actualidad y noticias, y la sección La música ligera.

A partir del número 609 de abril de 1990 la crítica de música de cine tuvo su “época dorada” en la revista *Ritmo* hasta el año 2000. En ese periodo, se reseñaron 169 bandas sonoras, si bien es cierto que muchas de ellas aparecen por duplicado. La explicación es que, en el momento del lanzamiento, la revista realizaba una pequeña valoración, que era ampliada en el número del mes siguiente. Durante los primeros cinco años (1990-1995), todas las críticas a excepción de *Tous les matins du monde*⁶ fueron realizadas por Ana María Vega Toscano, periodista, musicóloga y pianista, mientras que los últimos cinco años del periodo muchas aparecen sin firmar, predominando entre las firmadas las de Raúl Mallavibarrena, licenciado en historia moderna y contemporánea, y director de los grupos Musica Ficta y Ensemble Fontegara.

⁵ Sin firma. *Ritmo*, n° 371 (03/1967), p. 21.

⁶ Crítica realizada por Raúl Mallavibarrena y disponible en “Tous les matins du monde”, *Ritmo*, n° 631 (04/1992), p. 60.

Desde el año 2000 hasta la actualidad ha habido un giro en la presencia de las bandas sonoras en *Ritmo*. El número de reseñas publicadas ha descendido notablemente, además de que los discos criticados no pertenecen a películas contemporáneas al lanzamiento de la crítica, predominando los recopilatorios y los lanzamientos del sello Naxos, especializado en la reedición y grabación de bandas sonoras de clásicos del cine y de compositores de la edad de oro de Hollywood. Sin embargo, la música cinematográfica ha aumentado su presencia en las diferentes secciones de actualidad, especialmente en la sección Tema del mes. Es reseñable el periodo entre el número 770 y 780 (diciembre de 2004 y noviembre de 2005) donde la música de cine fue el centro del Tema del mes durante seis números, todos ellos firmados por José Antonio Ruiz Rojo.



Ilustración 4: *Ritmo* n° 770 (12/2004) p. 6

Por último, desde el número 895 del mes de abril *Ritmo* tiene su propia sección de música y cine llamada La gran ilusión, donde regularmente todos los meses (con alguna excepción como el número de diciembre de 2018) se publican reportajes de música y cine. Cada uno de estos reportajes viene con una firma diferente, entre las que se cuentan las de Álvaro del Amo, Raul Mallavibarrena, Juan Carlos Moreno, Blanca Gutiérrez o Ana María Vega Toscano.



Ilustración 5: *Ritmo* n° 895 (04/2016) p. 97

En la siguiente tabla aparece reflejado el número de críticas de bandas sonoras publicadas en la revista por años. Como puede comprobarse, el número de reseñas publicadas de este género hasta 1989 es prácticamente residual. Será en la década de los años 90 cuando la revista comienza a editar de manera más común reseñas de música cinematográfica. A partir del año 2000, las reseñas bajarán a números anteriores al año 1990.



Tabla 3: Recopilación de críticas de bandas sonoras aparecidos en *Ritmo*.

Por otro lado, si se puede afirmar que es más constante la presencia de la música de cine en el resto de la revista, ya sea en los comienzos de la publicación con la polémica entre la música grabada y la música en vivo, la sección de Antonio de la Calle y/o Antonio de la Calle Jr, o reportajes puntuales sobre compositores de cine y películas relacionadas con el mundo de la música (como los reportajes sobre *Amadeus*⁷ o *Carmen*⁸). Especial repunte podemos observar en los últimos cinco años de la revista gracias a la sección La gran ilusión, con reportajes prácticamente mensuales sobre temas relacionados con música y cine.

⁷ Andrés Fernández Rubio: "Mozart es Harpo Marx en "Amadeus"", *Ritmo*, n° 551 (01/1985), pp. 22-23.

⁸ Andrés Fernández Rubio: "Prenom Carmen, de Jean-Luc Godard. Bizet en un silbido", *Ritmo*, n° 541 (02/1984), p. 54.



Tabla 4: Recopilación de referencias a música de cine aparecidas en *Ritmo*.

Agrupando toda la información surgida en la revista que tiene relación con el género de bandas sonoras, exceptuando el periodo entre mitad de los años 50 y finales de los 80 y la primera década de los 2000, no hay una correspondencia entre las críticas publicadas y el resto de las referencias vertidas en *Ritmo* sobre música de cine. Desde 1929 a 1956 se publican muchos más artículos que críticas musicales, en parte a que los lanzamientos de lo que conocemos hoy como bandas sonoras se popularizan a partir de los años cincuenta y especialmente en los sesenta. En los años 90 se mantendrán los artículos publicados mientras que las críticas reseñadas aumentarán hasta máximos en la historia de la publicación, mientras que en los últimos años el número de críticas disminuirá en favor de artículos y columnas dedicadas a este género.

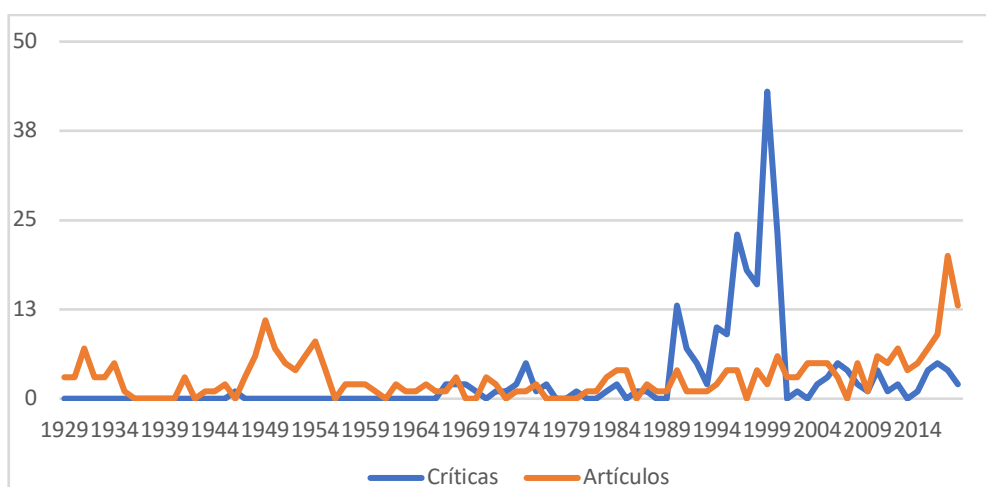


Tabla 5: Combinación de críticas de música de cine y referencias a música de cine en *Ritmo*.

Scherzo

La revista *Scherzo* lanzó el número 0 en diciembre del año 1985, con la pretensión de *ser una revista diferente*¹, como ellos mismos se definen en el editorial de presentación. El número 001 de la revista salió al mercado en febrero de 1986, y desde ahí ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la actualidad a razón de 10-11 números anuales. El editor, fundador y desde el número 001 director fue Antonio Moral. Hasta la actualidad, los directores que han pasado por la publicación han sido:

Antonio Moral (febrero 1986 – marzo 2001)

Tomás Martín de Vidales (abril 2001 – diciembre 2003)

Luis Suñén (enero 2004 – septiembre 2016)

Juan Lucas (octubre 2016 – actualidad)

Scherzo comenzó su andadura como una revista que trataba tanto temas de actualidad como artículos de análisis y divulgación de la música clásica. Informaba de las últimas noticias y lanzamientos en el mundo clásico y discográfico. También informaba sobre el mundo de la danza, las últimas novedades equipos de sonido de Alta Fidelidad (Hi-Fi), o sobre géneros como el jazz, pero sin dedicarle ningún apartado concreto a las bandas sonoras de cine. Serán sus propios lectores, y en concreto una carta al director firmada por Joan Bosch i Hugas publicada en el número de octubre de 1986, los que reclamarán que

En el mismo espíritu de abarcar los gustos más heterogéneos, con la buena música como único punto coincidente, podría estar la inclusión de un género un tanto relegado como es el de las bandas sonoras.²

Bien es cierto que en números anteriores se comentaron música de proyecciones de películas concretas en diversas entidades, o de óperas proyectadas en cine, pero no se había escrito una crítica de una banda sonora de un film.

¹ Sin firma. *Scherzo*, nº 000 (12/1985), p. 4.

² Joan Bosch i Hugas: "La música en el cine", *Scherzo*, nº 008 (10/1986), p. 5.

El primer artículo publicado que puede considerarse una crítica a una música compuesta expresamente para una película será en el nº 013 de abril de 1987, donde una misma columna hablará de las suites compuestas procedentes de las bandas sonoras de *Quo Vadis* y *Ben-Hur*. Por otra parte, la primera crítica dedicada a una banda sonora tal como la conocemos en la actualidad llegó en el número de mayo de 1990, dedicada a *Vertigo*³, película de Alfred Hitchcock y musicalizada por Bernard Herrmann.

Miklos Rozsa: *Quo Vadis*. The Royal Philharmonic Orchestra and Chorus. Director: Miklós Rózsa. London 820 200-2. Miklos Rozsa: *Ben Hur*. The National Philharmonic Orchestra and Chorus. Director: Miklós Rózsa. London 8220190-2 Compacto.

Rózsa, pianista y compositor americano de origen húngaro (nacido en Budapest en 1907), es autor de un catálogo variado que incluye música sinfónica, como su *Sinfonía Op. 6* (1930) o la *Sinfonía Concertante Op. 6 29* (1966) o concertística como el *Op. 24* para violín (1953-54) o cello, (1969) y también una obra de cámara variada como el *Quinteto* con piano (1927), *Cuarteto* (1950), *Trío-Serenata* (1927), a la vez que una importante creación para piano. Pero posiblemente la máxima popularidad de Rózsa aparezca a raíz de sus películas de las que en este caso el sello London ofrece dos obras muy bellas: *Ben Hur*, en grabación de 1977 dirigida por el propio autor y reprocesada en 1985. Y *Quo Vadis* de 1978, también con el autor y de nuevo reprocesada en 1985. Estas obras de indiscutible calidad hay que juzgarlas desde la perspectiva en que fueron creadas, y como tales, valoradas sin ánimo peyorativo para un género, el de la música de cine, que cuenta con algunas partituras de la máxima calidad artística. El sonido es bastante bueno, aunque con dificultades de claridad en los extremos. La grabación de ambas es AAD y las duraciones son para *Quo Vadis* de: 40,17 y para *Ben Hur* de: 47,10 minutos.

M.G.G.

Ilustración 6: *Scherzo* nº 013 (04/1987) p. 40

Desde ese momento, la revista incluirá esporádicamente la música de cine entre sus artículos, publicando artículos en diferentes secciones como *Musica Reservata* firmada por José Luis Téllez, *Contrapunto* firmada por Norman Lebrecht, o diversas noticias de actualidad referidas a la música de cine.

³ Enrique Martínez Miura: "HERRMANN: Vértigo. Música para la película de Alfred Hitchcock", *Scherzo*, nº 044 (05/1990), p. 68.

Música reservata

ADIÓS A ANDRÉ DELVAUX, MÚSICO CINEASTA

Como el lector probablemente recordará, el cineasta belga André Delvaux falleció a las siete de la tarde del pasado 4 de octubre en el instante de concluir su intervención en el Encuentro Mundial de las Artes que se celebraba en Valencia con una ponencia cuyo último tramo se refería a la bipolaridad lingüística entre valones y flamencos (había rodado sus films en ambos idiomas) y que finalizaba con las siguientes palabras: "no tengo nada más que decir". Hizo una breve pausa y añadió: "podemos discutir estas cuestiones en otro momento posterior". No lo hubo: cerró los ojos y, lentamente, se deslizó desde su asiento al suelo.

Además de cortos y documentales, Delvaux (que había nacido en Brabante en 1926) nos ha dejado ocho largometrajes de ficción: *L'homme au crâne rasé* (1966), *Un soir, un train* (1969), *Rendez-vous à Bray* (1971), *Belle* (1973), *Femme entre chien et loup* (1979), *Benvenuto* (1983), *Babel Opera* (1985) y *Opus nigrum* (1988), todos, o casi todos, proyectados comercialmente en España. Licenciado en filología germánica, derecho y composición, Delvaux, luego profesor universitario, fue en sus años jóvenes pianista acompañante de películas mudas en la Cinemateca de Bruselas lo que, a su decir, "le permitió comprender profundamente la estructura y el funcionamiento narrativo del cine". De una belleza onírica y conturbadora, sus films, extremadamente refinados y con una fuerte influencia pictórica que abarca de los renacentistas holandeses a su compatriota Paul Delvaux (con quien no le unía parentesco alguno), se inscriben en un espacio referencial entre vigilia y sueño, entre realidad e irrealidad, que interpela a la conciencia individual al situarla frente al estupor definitivo de la desaparición. Cineasta de la elipsis, la sugerencia y el fuera de campo, Delvaux es el autor que con mayor penetración haya abordado en su cine el problema filosófico del Tiempo —la sustancia esencial de la Música— y de ahí también que su obra suponga una subyugadora reflexión sobre la Muerte, cuyo Ángel aparece personificado en actrices de rara e inquietante hermosura, como Beata Tyszkiewicz, Adriana Bogdan o Anna Karina.

El tratamiento de la materia cinematográfica constituye en Delvaux una genuina fuente de enseñanza para el músico. Penetrados por un peculiar ritmo interno, sus films, ejemplo extremo de integración textual de un arte en otro, se articulan narrativamente a partir de estructuras tomadas de la música que se desarrollan a través de numerosos juegos de simetrías y reexposiciones de sus elementos nucleares: las variaciones, el *aria da capo*, el rondó, la forma en arco y la forma binaria. Pero quizá el aspecto más productivo de su trabajo se cifre en la función que la música histórica asume en sus películas: un ejemplo privilegiado es *Rendez-vous à Bray* (basada en la novela de Julien Gracq *Le roi Cophetua*, cuya metáfora central es la céle-

bre pintura homónima de Edward Burne-Jones), construida según un esquema mixto de rondó y tema variado similar, por ejemplo, al de la *Heiliger Dankgesang* del *Op. 132* beethoveniano, que alterna un primer tema (tiempo presente/histórico) a modo de *refrain* con otro (tiempo pretérito/futuro imaginario) a guisa de *couplet* para articular la representación mental pos-

trera de un pianista luxemburgués (Mathieu Carrière) que malvive como crítico musical en el París de la Gran Guerra que —y sin que de ello exista la menor huella explícita en la superficie del relato— acaba suicidándose, y a quien Thanatos (Anna Karina) se entrega tras haberle invitado a una cena suntuosa que ella misma ha preparado para él en una mansión lujosa y desierta. En este film singular, la banda sonora (con excepción de los compases finales del *Preludio, aria y final*, de César Franck, y de un nocturno "à la manière de Brahms" y un cuarteto con piano de Frederick Devresse, que se emplean como música diegética) está elaborada a partir de las piezas de los tres últimos *opus* pianísticos de Brahms. Ninguna de ellas aparece completa, sino solamente sus secciones aisladas, respetadas en su integridad (cosa factible por tratarse, en general, de composiciones en forma ABA'), que regresan y se rearticulan para construir un nuevo discurso, entrecortado y fantasmal: se crea así una densa simbiosis entre cine y música, ya que cada uno de estos códigos se trata con los procedimientos sintácticos propios del otro. El papel tradicional de la música filmica resulta

así enteramente subvertido: las secuencias aparecen planificadas en función de esa misma música (en lugar de ser decoradas por ella), de modo que sea ella el verdadero elemento rector de la puesta en escena. El material se utiliza, bien como cita directa en relación con el recuerdo, bien como transformación o paráfrasis en relación con el presente, instaurando un juego de referencias perturbadoras dentro de ese mismo presente ficcional, que se convierte de tal modo en *tiempo futuro*. Tan complejo sistema enunciativo es posible justamente por el carácter histórico de la música empleada, plenamente inscrita en el repertorio y en la memoria del espectador.

En una entrevista publicada en 1970 [Revista *Nuestro Cine* n° 96. Entrevista realizada en 1969 por Antonio Pedro Vasconcelos y Alberto Seixas Santos], Delvaux afirmaba: "La Muerte es la otra cara, la cara oculta y extrema de la Belleza: una moneda que se lanza al aire y que jamás se sabe de qué lado va a caer. En definitiva, el amor total, la belleza total encuentra su realización total en la muerte, o sea, en la ausencia de falsedad de la existencia aleatoria: la desaparición de Eurídice es el precio que Orfeo paga por su lucidez". Para Delvaux esa hora del conocimiento había llegado mucho antes que la definitiva de su tránsito.

José Luis Téllez



Un soir, un train



Femme entre chien et loup

8 scherzo

Ilustración 7: Scherzo n° 169 (11/2002) p. 8

Un punto reseñable es la aparente falta de necesidad de comentar lanzamientos de bandas sonoras de películas coetáneas a la publicación de la revista. La gran mayoría de críticas están realizadas sobre discos recopilatorios de diferentes películas y directores, y con el compositor como hilo principal del

disco. Además, exceptuando el caso de John Williams⁴ o Michael Nyman⁵, el grueso de compositores comentados pertenece a generaciones de compositores del Hollywood clásico, como pueden ser Bernard Herrmann⁶, Miklos Rozsa⁷ o Erich Wolfgang Korngold⁸.

El nº 327 de marzo de 2017 supuso un cambio radical con respecto a la consideración de la música de cine en la publicación. Desde ese momento, las bandas sonoras tienen una sección propia con dos páginas mensuales distribuidas de la siguiente manera: una primera página en la cual aparece un reportaje dedicado a compositores, directores o diversos temas relacionados con la música y el cine, y una segunda página donde se reseñan 3 grabaciones. Aunque la gran mayoría de estas columnas son críticas a bandas sonoras de películas, también se incluyen bandas sonoras de videojuegos, o música de compositores relacionados con el mundo del cine, aunque no fuera una banda sonora específicamente. Además, a partir de este número la gran mayoría de bandas sonoras comentadas estarán pegadas a la actualidad, dejando de lado los recopilatorios y reediciones de bandas sonoras, que serán reseñados de manera mucho más esporádica.

Finalmente, el ejemplar de marzo de 2018 trajo un cambio de imagen a la revista que no afectó a la sección de bandas sonoras, manteniendo el espacio y estilo implantado desde el nº 327.

⁴ David Rodríguez Cerdán: "WILLIAMS: Lincoln", *Scherzo*, nº 285 (05/2013), p. 61.

⁵ Blas Matamoro: "NYMAN: El libro de Próspero", *Scherzo* nº 061 (02/1992), p. 69.

⁶ Luis Suñén: "HERRMANN: Welles raises Kane. El diablo y Daniel Webster. Obsession", *Scherzo* nº 087 (09/1994), p. 71.

⁷ Enrique Martínez Miura: "RÓZSA: Suites de "El ladrón de Bagdad", "El libro de la Selva", "Sáhara" y "Ben-Hur", *Scherzo*, nº 300 (10/2014), p. 60.

⁸ Santiago Martín Bermúdez: "KORNGOLD: Concierto para violín op. 35. *Much ado about nothing*, suite op. 11 para violín y piano", *Scherzo*, nº 093 (04/1995), p. 77.

50 años de la muerte de Franz Waxman

Un señor muy serio entre entusiastas postrománticos

Miguel Ángel Ordóñez

En un período en el que los compositores alimentaban los estereotipos del cine de Hollywood con una estética musical romántica y postromántica, inspirada en Wagner o Strauss y en la música teatral de Puccini, en tanto los pasajes modales y recursos tonales venían marcados por la definición dramática de la obra poniéndose al servicio de su profundidad psicológica, Franz Waxman —Wachsmann, de nacimiento— (Chorzów, Alta Silesia, 1906 - Los Ángeles, 1967) mantuvo firme su propia voz al tiempo que servía a las necesidades artísticas del Estudio que le pagaba. Su regla de oro era caminar entre poderosas líneas melódicas que fueran fácilmente reconocibles y pudieran sujetarse sobre numerosas variaciones, ir al grano con una música destinada a ser oída una sola vez por un público poco preparado que acudía a ver una película, no a escucharle a él.

Esa limitación nunca fue un obstáculo para un hombre cultivado que no dudaba en considerar la música cinematográfica como una noble forma de arte. Su estilo, de marcado acento teutón, revela una serena progresión con el paso de los años: de la suavidad y eufonía de su música durante los 40 a una más clara preocupación, ya en los 50, por las texturas contrapuntísticas y las armonías disonantes, abrazando un objetivismo musical más stravinskiano. Si su primer impulso fue primariamente melódico, la técnica del contrapunto vino a constituirse en objeto central de su discurso junto a un gusto notorio por formas como la fuga y la passacaglia. Pero la leyenda de Waxman sobrepasa el cine. En 1947, como muestra de la preeminencia que para él tiene la música de concierto, funda el *Los Angeles International Music Festival*, convirtiéndose en su director titular durante dos décadas y estrenando en la Costa Oeste importantes trabajos de Britten, Shostakovich, Walton, Berg o Stravinski. Una década antes había llegado a Hollywood, como muchos de sus colegas centroeuropeos, huyendo del nazismo. Para entonces, ya era un hombre de éxito en el mundo del cine de la mano de Erich Pommer, jefe de producción de la UFA, donde había recalado en 1930 tras su paso por la

Weintraub Syncopaters, banda en la que tocaba el piano y ejercía funciones de orquestador y arreglista.

Tras establecerse breve tiempo en París durante el rodaje del *Lilliom* de Fritz Lang, Waxman cruza el Atlántico una vez que Pommer acepta el encargo de la Fox para producir *Music In the Air*, versión cinematográfica de la opereta del dúo Kern-Hammerstein. Instalado en América y sujeto a un suculento contrato como jefe del departamento de la Universal, para la que supervisó más de cincuenta scores, pronto huye buscando autonomía como compositor primero en Warner (1937), después en Metro (1942). Durante este período de juventud rompera moldes en *La novia de Frankenstein* con la creación de un nuevo estándar musical huyendo de los clichés del cine de terror, iniciará una importante relación profesional con



La regla de oro de Waxman era caminar entre poderosas líneas melódicas que fueran fácilmente reconocibles, ir al grano con una música destinada a ser oída una sola vez por un público poco preparado que acudía a ver una película, no a escucharle a él

Alfred Hitchcock con motivo de *Rebecca* y *Sospecha*, y alumbrará dos de sus obras maestras: *El extraño caso del Dr. Jekyll* (cuyo inolvidable tema central de siete notas resume la lucha del bien y el mal en su protagonista, flirteando con el politonalismo en la escena de la transformación) y *Humoresque*, la ban-

da sonora americana que quizás mejor ha sabido utilizar material musical preexistente —Dvorák, Sarasate, Lalo— para obtener de él un hábil trasfondo dramático, a la que Waxman también contribuye con una pieza original, la *Carmen Fantasie para violín y orquesta*, con Isaac Stern doblando a John Garfield en pantalla.

Tras convertirse en free lance en 1948, conseguirá dos premios Oscar consecutivos con *Sunset Boulevard* y *Un lugar en el sol*, en los que utiliza el violín y el saxo, respectivamente, como canalizadores de la patología que sufren sus personajes. Pero también en esta etapa de madurez descubriremos al Waxman más audaz en la disonante y sincopada *Yo amé a un asesino*, o en *El cáliz de plata*, un tratado musical en lo relativo al subrayado de diálogos que sirve de enlace a otras dos piezas de referencia inmersas dentro de este corpus sonoro sobre el misticismo y la religiosidad: *Historia de una monja*, con material derivado de los cantos gregorianos en la que emplea por única vez en su carrera la escala dodecafónica, y *La historia de Ruth*, obra que respira un aire arcaizante y que destaca por su exotismo en la aplicación de los intervalos de quintas. En 1962 compondrá su canto del cisne, *Taras Bulba*, con la que prácticamente dirá adiós a un mundo, el del cine, que en la búsqueda de nuevas temáticas ha dado la espalda al pasado que él representa. Un lustro después, un cáncer acabará prematuramente con su vida mientras prepara un concierto para chelo y una ópera sobre el personaje de Jekyll y Hyde. Si dos años

110

scherzo

Ilustración 8: Scherzo nº 327 (03/2017) p. 110

Han sido varios los redactores que han participado en las diferentes reseñas de bandas sonoras en la revista Scherzo. Sin embargo, podemos distinguir claramente dos etapas, similar a los títulos reseñados. Por una parte, desde el comienzo de la publicación hasta el número 326 de febrero de 2017 las críticas se publicaban en la sección discos, y eran comentadas por diferentes columnistas como Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Blas

Matamoro, Luis Suñén, Rafael Ortega, Claire Vaquero Williams, David Rodríguez Cerdán, Francisco Ramos, Josep Pascual y José Luis Téllez. A partir del 327, con la sección ya asentada, serán David Rodríguez Cerdán, escritor y crítico con ensayos estéticos sobre la música cinematográfica, y Miguel Ángel Ordoñez, periodista especializado en crítica de música de cine, los encargados de sostener la sección de bandas sonoras de *Scherzo*.

En la siguiente tabla aparece reflejado el número de críticas de bandas publicadas en la revista por años. Al igual que ocurre con la revista *Melómano*, es apreciable como la creación de una sección dedicada a este género en el año 2017 provocó un aumento sustancial del número de críticas publicadas, aunque no iguala el número de reseñas publicadas por la benjamina de las publicaciones.

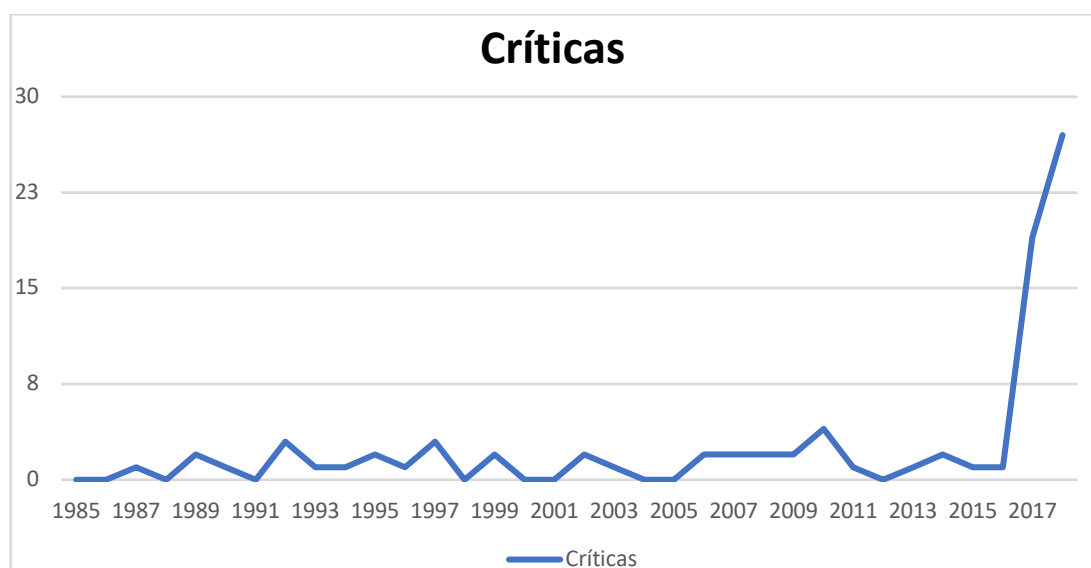


Tabla 6: Recopilación de críticas de bandas sonoras aparecidos en *Scherzo*.

Por otra parte, al crearse esta sección dedicada a las bandas sonoras, con la publicación de un reportaje mensual las referencias a esta música crecen de la misma manera en los dos últimos años de la revista. Sin embargo, no se puede decir que *Scherzo* tuviera marginada a la música de cine, pues las menciones a aspectos relacionados con este género, si bien no han sido muy numerosos a lo largo de su historia, si que han sido constantes, como puede apreciarse en la gráfica siguiente.

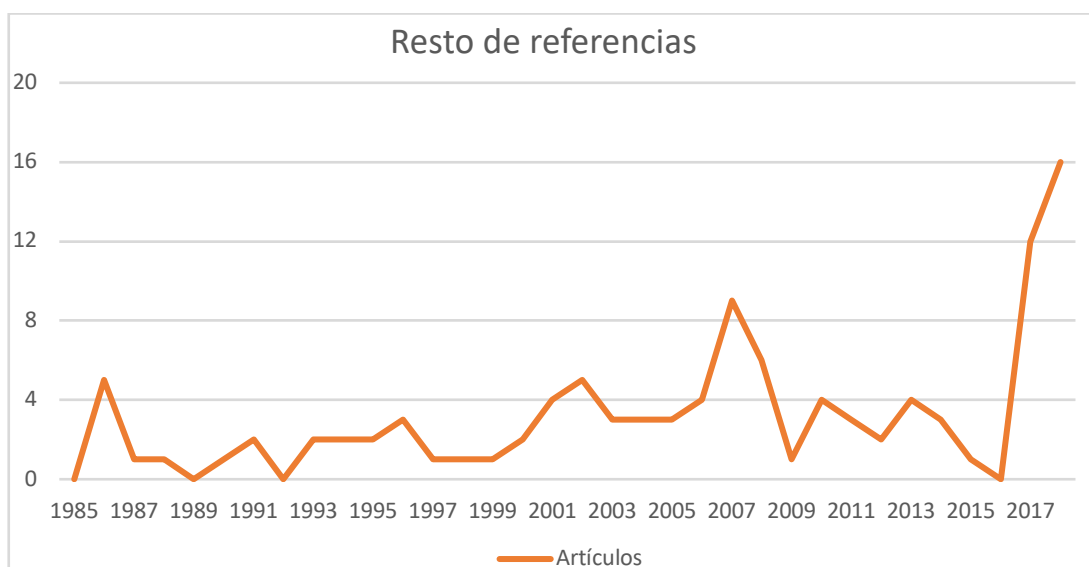


Tabla 7: Recopilación de referencias a música de cine aparecidas en *Scherzo*.

Si agrupamos toda la información surgida en la revista que tiene relación con el género de bandas sonoras, como se ha realizado en la siguiente tabla, puede verse que sin ser especialmente numerosas, las críticas de bandas sonoras y las menciones a este género son constantes prácticamente durante toda la historia de la publicación. A partir del año 2017, y debido a la creación de la sección dedicada a la música de cine, el aumento de estas dos variantes es fácilmente apreciable.

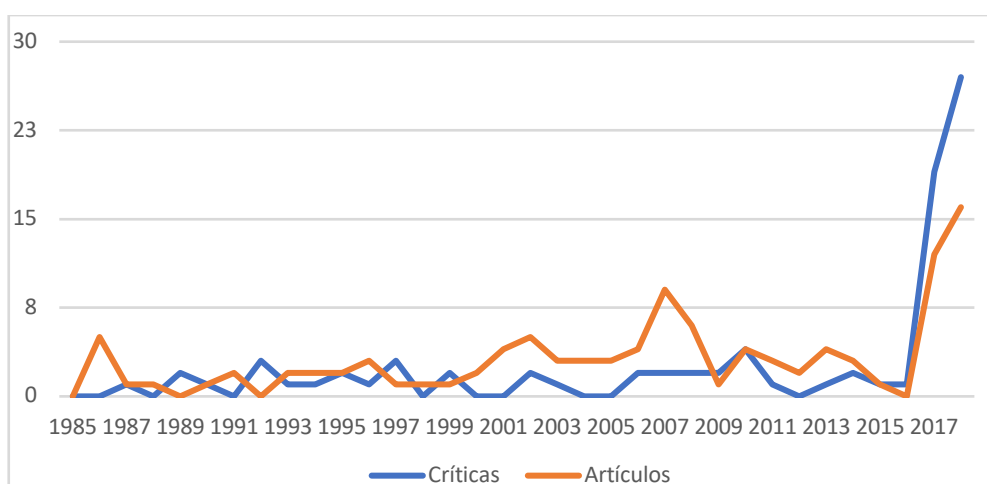


Tabla 8: Combinación de críticas de música de cine y referencias a música de cine en *Scherzo*.

Melómano

La revista *Melómano* lanza su primer número al mercado en septiembre de 1996. Desde su fundación, la dirección de la publicación la ostenta Alfonso Carraté, y al igual que *Scherzo* y *Ritmo*, actualmente tiene una tirada nacional de 11 números anuales. A pesar de ser la revista más joven de las tres analizadas, relacionando la cantidad de números emitidos y las críticas publicadas, *Melománo* es la revista que más espacio ha dedicado a las bandas sonoras a lo largo de su historia.

Melómano se ha distinguido por ser una revista menos cercana a la actualidad y relacionada con artículos de carácter más atemporal. A pesar de tener una sección con noticias, actualidad, lanzamientos, entrevistas, etc., todos los meses la publicación lanza una serie de textos de carácter analítico sobre una obra, una ópera o un compositor, lo que resta necesidad de inmediatez a sus lecturas. Además, secciones divulgativas como el consultorio (llamado actualmente Servicio de socorro) o una parte dedicada a las enseñanzas musicales proporcionan a la revista un punto de vista único que la diferencia de las otras dos publicaciones trabajadas.

Hasta el número 82, publicado en noviembre de 2004, la crítica de bandas sonoras tenía un espacio residual dentro de la sección Escuchar. De manera muy esporádica, se publicaban reseñas de bandas sonoras, siendo en su gran parte recopilatorios o lanzamientos de bandas sonoras de clásicos del cine.


	<p>El hombre elefante Música de John Morris y Samuel Barber Orquesta Filarmónica Nacional Orquesta Sinfónica de Londres Directores: John Morris, André Previn MILAN WSM</p>	<p>Se oferta de nuevo al mercado la banda sonora original para el impactante filme de David Lynch que creara John Morris. El largometraje de <i>El hombre elefante</i> se basa (como la reciente ópera homónima del francés Petitgirard) en la vida y circunstancias del joven inglés Joseph Merrick, trabajador en una fábrica de cigarros londinense que se convirtió en una atracción de feria y, posteriormente, en una curiosidad médica debido a las malas artes de la era victoriana, que no miraba con buenos</p>	<p>ojos la rara enfermedad que le deformaba. No obstante, la música no presenta ninguna deformación, sino que acompaña inteligentemente a la cinta y sus imágenes con unos sonidos amables, sencillos y que quitan todo peso exterior a lo dramático del peculiar lenguaje cinematográfico utilizado. Se añade, para ampliar el horizonte expresivo, el <i>Adagio</i> para cuerdas de Samuel Barber; con Previn a la batuta. ■</p>
VARIOS	5050466 2958 2 8		

Ilustración 9: *Melómano* n° 76 (05/2003), p. 18

Todo esto cambia en el número 93 de diciembre de 2004. A partir de ese momento, la revista dedicará mensualmente dos páginas (en muy contadas ocasiones se ampliará o reducirá este espacio) dedicadas exclusivamente a la música de cine. En primer lugar, la sección se llamará “La música clásica en el

cine”, que pasará a llamarse simplemente Música clásica en el cine en el número 181 de diciembre de 2012. Finalmente, la sección cambiará su nombre en el número 244 de septiembre de 2018, quitando el adjetivo “clásica” y denominándose únicamente La música en el cine.

No se puede decir por otro lado que el número de redactores encargados de realizar la sección de música y cine de *Melómano* sea muy abultado. La sección, hasta el número 152 de abril de 2010, aparece sin el nombre de los redactores, y será a partir de este número cuando Martín Llade, Roberto Relova o Nicolás Oviedo firman la sección. Desde el número 162 de marzo de 2011 la sección estará firmada por Rut Martínez, periodista y actual directora de la agencia de artistas Seed Music Artists, que dejará paso a Isabel Imaz, actual asistente de producción y comunicación del CNDM en el número 181 de diciembre de 2012. Finalmente, desde el número 191 de noviembre de 2013 hasta la actualidad la sección viene a cargo de Antonio Pardo Larrosa, musicólogo con varias publicaciones editadas sobre historia de la música y ligado al mundo de las bandas sonoras a través de participaciones en diversos podcasts, la propia columna en la revista *Melómano* o la publicación de libros como *James Horner, el don de la inmortalidad*, junto al también escritor Antonio Piñera.

A pesar de los cambios de nombre mencionados en el párrafo anterior, la sección siempre ha tenido la misma estructura, salvando los pequeños cambios puntuales que puede haber en algún número en concreto. Por una parte, la página par de la sección contiene un reportaje encuadrado bajo el nombre *Los clásicos / Clásico*. En él, aparece un artículo sobre una película, dando datos sobre su rodaje, producción, o argumento. El contenido musical del artículo se refiere a un pequeño análisis descriptivo de las piezas, mencionando en ocasiones el nombre de la pista y su utilización en la película. En principio, se comentaban películas consideradas como clásicos del cine, como *Muerte en Venecia*¹, *Sonrisas y lágrimas*², o *Superman*³. Según avance el tiempo, la sección perderá su esencia en favor de reportajes como *El binomio Hitchcock/Herrmann*⁴, *Bernaola, compositor*

¹ Sin firma: “Muerte en Venecia”, *Melómano*, n° 093 (12/2004) p. 24.

² Sin firma: “Sonrisas y lágrimas”, *Melómano*, n° 112 (09/2006) p. 22.

³ Sin firma: “Superman”, *Melómano*, n° 122 (07/2007) p. 24.

⁴ Sin firma: “El binomio Hitchcock/Herrmann”, *Melómano*, n° 130 (04/2008), p. 24.



Ilustración 10: *Melómano* n° 097 (04/2005) p. 24

de cine⁵, *La música cinematográfica de Sebastián Mariné*⁶, repitiéndose títulos de películas ya realizadas anteriormente, creando una especie de canon de clásicos del cine. Finalmente, con Antonio Pardo volverá a utilizarse de nuevo la fórmula de una película al mes; sin embargo, aunque la sección siga llamándose *clásicos*, conviven en ella películas de éxito reciente como *Bajo la piel del lobo*⁷ del año 2017, o sagas como *Star Trek*⁸. No cabe decir que la totalidad de las películas o

⁵ Sin firma: "Bernaola, compositor de cine", *Melómano*, n° 139 (02/2009), p. 24.

⁶ Sin firma: "La música cinematográfica de Sebastián Mariné", *Melómano*, n° 145 (09/2009), p. 24.

⁷ Antonio Pardo Larrosa: "Raíces y quebrantos", *Melómano*, n° 246 (11/2018), p. 62.

⁸ Antonio Pardo Larrosa: "Star Trek", *Melómano*, n° 226 (01/2017) p. 62.

reportajes mencionados en esta parte reciben valoraciones positivas por parte de todos los articulistas.

La segunda página (página impar) contiene, salvo pequeños puntuales, la crítica de tres bandas sonoras, escritas también por el mismo columnista que realiza el reportaje de la página anterior. Debido al reducido espacio, las críticas son muy superficiales. Los discos analizados son en su mayoría lanzamientos de reciente estreno en salas de cine o en el mercado doméstico. En este punto, las valoraciones pierden el halo de “clásico” que tenían en la anterior sección, y oscilan más entre positivas, negativas o neutras.



Un film de Doug Lefler
Música de Patrick Doyle

► LA ÚLTIMA LEGIÓN

No ha sido respaldada ni por crítica ni público esta producción europea basada en el best-seller homónimo de Valerio Massimo Manfredi y sustentado en la curiosa teoría de que el rey Arturo no sería sino un descendiente de los últimos vestigios del Imperio Romano. A priori, el film de Doug Lefler se revela prometedor, con algunos suntuosos escenarios, como la recreación de la villa de Tiberio en Capri, y escenas de gran tensión, como la caída de Rómulo Augusto. Sin embargo, una vez que los protagonistas ponen rumbo a Britania, la

cinta va desinflándose hasta el previsible final en el que se acusa que el presupuesto es menos abultado que el de las producciones de Hollywood. La música de Patrick Doyle, sin embargo, mantiene una calidad homogénea a lo largo del film, siguiendo la estela del trabajo de Hans Zimmer para *Gladiator*. Por ello, la BSO se ciñe más a las raíces célticas de las leyendas en las que se basa la historia que en partituras épicas como las de Miklos Rozsa. Una partitura agradable y efectiva que pasará desapercibida por el poco éxito del film. ■

Ilustración 11: *Melómano* n° 124 (10/2007) p. 25

En la siguiente tabla aparece reflejado el número de críticas de bandas publicadas en la revista por años. Es apreciable como la creación de la sección dedicada a este género en diciembre de 2004 provocó un aumento sustancial del número de reseñas publicadas. El descenso que puede verse en los dos últimos años responde a que, si bien la sección seguía manteniendo sus dos páginas mensuales, en ocasiones se utiliza cada página para una reseña, siendo esta mucho más exhaustiva que cuando se utiliza una página para tres reseñas.



Tabla 9: Recopilación de críticas de bandas sonoras aparecidos en *Melómano*.

Por otro lado, debido a que la música de cine tiene una sección propia dentro de *Melómano*, las referencias a este género fuera de la sección hasta el año 2004 son muy escasas, constando apenas de algunas noticias de actualidad, alguna mención en algún reportaje o consulta en el Servicio de socorro, o contados anuncios de lanzamientos de bandas sonoras o de conciertos con repertorio de música de cine. Una vez creada la sección de bandas sonoras, la publicación de reportajes sobre clásicos del cine provoca un aumento en el número de referencias dentro del recuento realizado.

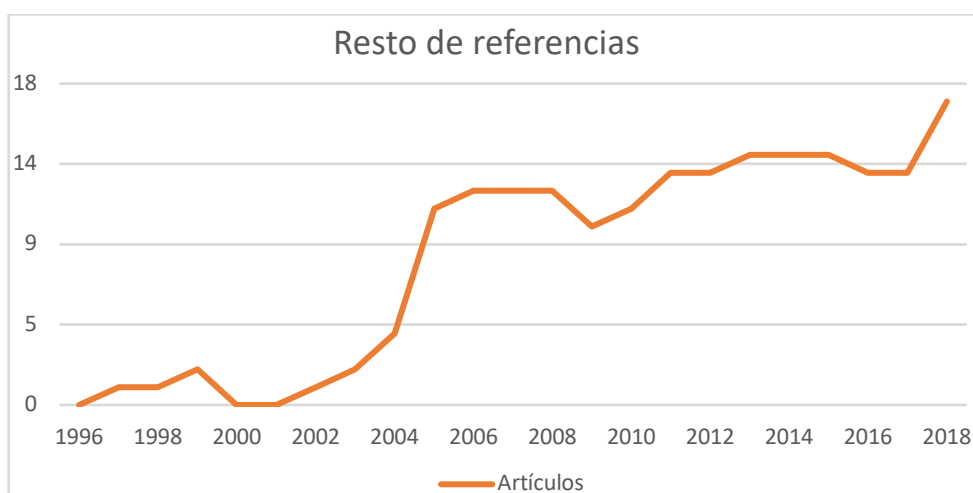


Tabla 10: Recopilación de referencias a música de cine aparecidas en *Melómano*.

Si agrupamos toda la información surgida en la revista que tiene relación con el género de bandas sonoras, como se ha realizado en la siguiente tabla, es fácil observar como la tendencia es muy pocas menciones en los primeros 9 años de la revista, y aumentando considerablemente a partir del año 2005. Es reseñable

que el incremento no se realiza solamente en el número de bandas sonoras analizadas, sino también en las noticias, anuncios o reportajes publicados por Melómano.

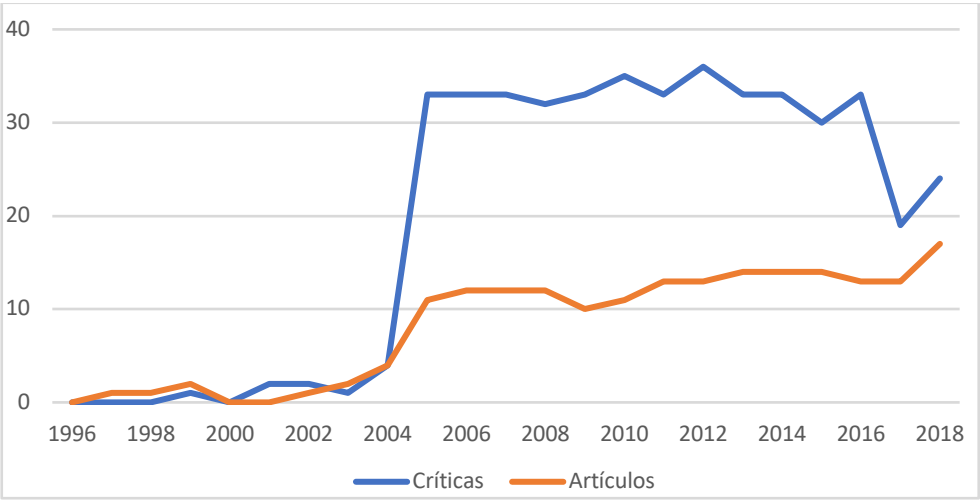


Tabla 11: Combinación de críticas de música de cine y referencias a música de cine en *Melómano*.

4. Estudio de la crítica de bandas sonoras en revistas especializadas.

Tanto el planteamiento como el grado de análisis observados dentro de la crítica de bandas sonoras en revistas musicales han sido muy volátiles a lo largo del tiempo. Existen multitud de factores que provocan esta inestabilidad dentro del género, como pueden ser el grado de conocimiento de la materia del redactor o la disponibilidad de partituras o de un soporte adecuado para escuchar y analizar la música. Sin embargo, es fácil delimitar una serie de factores que enlazadas entre sí pueden ayudar a trazar una evolución dentro del análisis de música de cine en estas publicaciones.

Una de las variables más destacada es la importancia del mercado discográfico y su relación con las revistas especializadas. Existe una notoria diferencia entre el tratamiento de las bandas sonoras antes de la popularización de los discos EP (*extended play*) y LP (*long play*). Esto lo encontramos en la revista *Ritmo*, la única que estaba en venta en el momento.

Como hemos dicho anteriormente, *Fantasia* fue la primera banda sonora analizada en una publicación musical. El enfoque dado en el artículo es básicamente el de un columnista contándonos lo que ocurre en la película, utilizando para ello expresiones que nos expliquen la relación entre la música utilizada y las imágenes proyectadas.

Fantasia no es, desde luego, una película sonora del tipo corriente, que acompaña y embellece una representación revistiéndola de sonoridad más o menos natural o fantástica; ni tiene esa producción la directriz o aspiración del arte wagneriano, poniendo al servicio de la acción dramática el haz estético de todas las artes en una suprema colaboración presidida por la Música. No es tan amplia su finalidad; pero es más musical. Se trata de intensificar el efecto de la audición sumando a la expresión fónica su trasunto luminoso, su correspondencia pictórica; su impronta vital, podíamos decir. Lorca alude a un silencio colorado; Walt Disney nos ofrece un concierto pintado; más: vívido, gracias al arte cinematográfico.¹

¹ R. G. Barrón: "Fantasia", *Ritmo*, nº 197 (06/1946), pp. 4-5.

La repercusión y notoriedad de los musicales de Hollywood conllevó que *Ritmo* creara la mencionada sección de música y cine en sus páginas. Esta sección hablaba de los estrenos aparecidos en los cines españoles, con especial hincapié en el género musical y en el cine español. La calidad de estos textos no fue especialmente elevada. Se mezclan en la sección reseñas donde lo único que se comenta de su música es el nombre de su compositor² con comentarios a películas donde sólo se describe la formación de la orquesta de jazz que aparece en la cinta:

Del cine alemán, también, es *Máscara azul*, presentada por Iris Film. Dir.: Paul Martín. Int.: Clara Tabody y Hans Moser. Interviene en este film una orquesta de Jazz-Hot, en la que figuran: 3 pianos, 3 baterías, 4 arpas, 5 guitarras, 10 clarinetes, cinco contrabajos, 18 violines, 8 chellos, 6 saxos, 6 trombones y 10 trompetas. 78 profesores en total.³

Los años 60 en España trajeron la consolidación del mercado de EP y LP doméstico. En lo referente a las bandas sonoras, la sección dirigida por Antonio de la Calle (o Jr.) desapareció de la revista, por lo que los comentarios de las bandas sonoras quedaron relegados a su aparición en las listas de éxitos a partir de la segunda mitad de la década.

Canciones extranjeras:

1. *El mundo* (Jimmy Fontana).
2. *Help* (Los Beatles).
3. *Danza de la zorba* (Banda sonora).
4. *Me lo dijo Pérez* (Tres Sudamericanos).
5. *Siluetas* (Herman's Hermits).⁴

Además, como avisa la propia revista en su sección "Crítica de Discos":

(1) En esta sección recibiremos con agrado y comentaremos sin excepción alguna todos los discos que las Casa grabadoras tengan a bien mandarnos. Este mes hemos recibido nueve grabaciones, cuya crítica sigue a continuación.⁵

² Antonio de la Calle: "Críticas libres", *Ritmo*, nº 222 (09/1949), p.10.

³ Antonio de la Calle: "Cuatro films musicales", *Ritmo* nº 218 (02/1949), p. 8.

⁴ Sin firma: "Los hits del mes", *Ritmo*, nº 358 (11/1965), p. 22.

⁵ Antonio Escudero Musolas: "Crítica de discos", *Ritmo*, nº 367 (10/1966), p. 22.

Esto nos lleva a la conclusión de que el mercado discográfico será un factor clave dentro de las críticas de bandas sonoras, quedando reseñadas todas las grabaciones que las casas de discos remitían a la revista, dejándose guiar por factores extramusicales y no por criterios de calidad.

Es importante reseñar que toda la música de cine, hasta este momento, queda relegada a la sección de “Música ligera” de la revista. A partir de 1972, con el cambio editorial y de imagen de la revista, las bandas sonoras pasarán a estar analizadas junto a los discos de “música clásica”. Sin embargo, la inestabilidad y disparidad de criterios en las críticas continúa latente. Por ejemplo, en la crítica de *El exorcista*, leemos lo siguiente:

Película controvertida: **El exorcista**, cuya banda sonora, para un aficionado medio, lo será en igual medida que el argumento de la cinta. En cualquier caso, no deja de ser curioso y sintomático que el amante musical español tenga que esperar a que se publiquen estas bandas sonoras para disponer en el mercado nacional de obras de Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze o George Crumb. Toda la banda sonora es atonal, excepto los dos fragmentos del **Tubular bells** del “rocker” Mike Oldfield, que además se corresponden a los dos únicos fragmentos “normales” del filme [...].⁶

Podemos ver cómo se hace referencia a conceptos como la atonalidad, o la mención a compositores más alejados del mundo audiovisual, tales como Penderecki. Sin embargo, en la película *El libro del buen amor*, musicalizada por Patxi Andion:

Hay un tema que aparece muchas, muchas veces, y que está bien, pero que se hace pesado en el disco. Lo mejor del LP es el tema donde Agapito Marazuela se marca una canción con la dulzaina sin llaves y el tamboril.⁷

⁶ José Miguel López: “El exorcista”, *Ritmo*, nº 453 (07/1975) p. 41.

⁷ José Miguel López: “El libro del buen amor”, *Ritmo*, nº 454 (09/1975) p. 44

El grado de análisis de la banda sonora deja mucho que desear en cuanto a conceptos musicales se refiere. Cabe decir que ambas reseñas vienen firmadas por el mismo autor, José Miguel López.

A partir de los años 80, y con la llegada de *Scherzo* y más adelante de *Melómano* a los quioscos, observamos como las dos nuevas revistas en principio siguen el estilo planteado por *Ritmo*. La gran mayoría de las reseñas sigue un guion en el cual se plasman conceptos como el director, actrices y actores principales y argumento de la película. Finalmente, se menciona al compositor de la película y se dan unas pinceladas muy superficiales de la música compuesta para el film. El siguiente extracto es un perfecto ejemplo del estilo dominante en la crítica actual de música de cine:

La joven del agua

El director M. Night Shyamalan, director de *El sexto sentido*, *El protegido* o *El bosque*, vuelve a ofrecernos una historia de fantasía atípica, aunque privada de su habitual revelación sorprendente al final (que ha hecho que acusen a sus films de tramposos). En esta ocasión, Shyamalan se inventa un mundo de ninfas acuáticas. Una de ellas llamada Story queda atrapada entre su mundo y el nuestro y deberá cumplir una misión maravillosa, para lo cual contará con la ayuda de un solitario humano. Ambos serán perseguidos por unos monstruos que tratan de evitar que Story consiga su propósito. El resultado final no corresponde a sus intenciones, pero lo cuidado de su fotografía, ambientación y la imaginería fantástica merece prestarle atención. Por supuesto, Shyamalan ha contado con su músico habitual, James Newton Howard que ha creado una partitura extraordinaria, llena de acción y fantasía, que evoca a las ninfas con coros de voces blancas y los efectos acuáticos del piano. Una banda sonora a la altura del excelente trabajo de *El bosque*.⁸

Sin embargo, podemos afirmar que es *Scherzo* quien, a partir de la sección para bandas sonoras que inaugura en marzo del año 2017, aporta más detalles musicales a sus reseñas de música de cine. David Rodríguez Cerdán y Miguel

⁸ Sin firma: "La joven del agua", *Melómano* n° 113 (10/2006), p. 23.

Ángel Ordóñez obvian en muchas de sus columnas factores como el argumento, protagonistas o filmografía del director para hablar extensamente de elementos y términos musicales prácticamente olvidados hasta la fecha. En la reseña sobre la película *Los archivos del Pentágono*, de Steven Spielberg y musicalizada por John Williams, podemos leer que:

Williams trabaja sobre una plantilla sinfónica de medianas dimensiones matizando con la textura de trompa, arpa, viento-madera, piano y bucles electrónicos una composición basada fundamentalmente en el *staccato* y el *ostinato* para generar la atmósfera de expectación mantenida que pide el drama periodístico de Spielberg (*The Papers, Setting the Type*), aunque también declina el tesón de los heroicos protagonistas con un *fugato* de modo mayor (*The Presses Roll*) enriquecido por un bello puente de violines que descongestiona la tensión armónica general. Junto con el motivo de trompa expuesto en *The Papers* y el sugerente maquinismo de los *ostinati*, este *fugato* y su notable clímax contrarrítmico pueden ser considerados los hallazgos de la banda sonora. Ideas secundarias en todos los sentidos son el himno/adagio *Mother and Daughter* y la obligada música patriótica con la que Williams celebra la causa de la libertad (*The Court's Decision*). Dos cortes diegéticos en clave de blues -*The Oak Room, 1971* y *Two Martini Lunch*- aderezan el disco y sirven como máquina del tiempo a la era Watergate.⁹

⁹ David Rodríguez Cerdán: "The Post (Los archivos del Pentágono)", *Scherzo* n° 338 (03/2018), p. 103.

5. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo de las páginas anteriores, la relación entre la música de cine y la prensa musical española ha sido bastante irregular a lo largo de los años. Los inicios de la música cinematográfica fueron muy criticados por la revista *Ritmo*, única publicación de las tres analizadas con tirada en la época, sobre todo por las consecuencias que esta tendría sobre los músicos del momento. El paso del tiempo y las posibilidades de negocio que se abrían gracias a la relación entre el cine y el mundo discográfico provocaron que la música de cine llegara a convertirse en un género propio dentro del panorama musical.

La llegada al mercado de publicaciones como *Scherzo* (1985) y *Melómano* (1996) provocó además un aumento de las apariciones de bandas sonoras dentro de revistas musicales especializadas. El mayor detonante para el asentamiento de las críticas a la música de cine en ambas publicaciones es sobre todo la creación de sendas secciones dedicadas a este género tanto en 2004 para *Melómano* como en 2017 para *Scherzo*.

Es también reseñable como, aunque con ligeras variaciones, se aprecia una tendencia al alza a partir del año 2016 en general en las tres publicaciones. Esto coincide igualmente con el auge que en los últimos años están teniendo los conciertos de música de cine en salas donde se acostumbraba a escuchar lo que conocemos como música culta. Agrupaciones como la Film Symphony Orchestra nutren todo su repertorio con obras de este género, con giras por toda la geografía española con notable éxito, dando una difusión a la música cinematográfica como nunca se había dado anteriormente fuera de las salas de cine.

Por otra parte, los mismos compositores son los encargados de ponerse a la batuta de diferentes orquestas para interpretar sus propias composiciones en macro conciertos como los celebrados el pasado mes de mayo en el WiZink Center (anteriormente denominado Palacio de Congresos) de Madrid, con Ennio Morricone ejerciendo de director en un recinto ante 20.000 espectadores.¹

¹ Darío Prieto: *Ennio Morricone y la película que llega a "Fin"*, <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2019/05/08/5cd212b621efa0c55d8b4898.html> (última consulta: Julio de 2019)

Todo esto nos conduce a poder afirmar que actualmente las bandas sonoras se han convertido en uno de los géneros más importantes dentro del panorama musical. La creciente realización de conciertos en los que la música de cine es la protagonista absoluta del evento, la creación en prensa especializada de secciones dedicadas a las bandas sonoras (además de la constante edición de artículos), y el interés que crea un género del cual extraen beneficios tanto el mundo musical como el mundo cinematográfico son factores que benefician a la difusión de las bandas sonoras más allá de su mera reproducción durante la película. Esto lleva a las diferentes publicaciones a hacerse eco, en mayor o menor medida, de las últimas novedades dentro del sector del mundo discográfico, lanzando críticas cada vez más especializadas, y aumentando la presencia de estas dentro de sus páginas ya sea a través de artículos, páginas publicitarias o noticias.

Bibliografía.

Chion, Michel: *La música en el cine* (Barcelona: Paidón, 1997)

Cooke, Mervyn: *A history of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008)

Gilles Mouëllic: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 2011),

Sitografía

<http://prensahistorica.mcu.es>

<https://www.elmundo.es/cultura/musica/2019/05/08/5cd212b621efa0c55d8b4898.html>